

Intervista a Giovanni Bottirolì

a cura di Alessandra Ottaviano Quintavalle

Intervista a Giovanni Bottirolì è la trascrizione dell'intervista che il Prof. Bottirolì ha rilasciato ad «Enthymema» il 24 maggio del 2010, a Milano.

I contenuti del colloquio sono stati restituiti in maniera del tutto fedele. Le poche modifiche introdotte sono tutte in funzione del passaggio dalla comunicazione orale a quella scritta. La sintassi è stata parzialmente rivista e la punteggiatura approntata in modo tale da rispettare il più possibile lo stile, il ritmo e l'andamento del discorso. L'apparato di note, infine, è – chiaramente – di mano della curatrice. In ogni caso, il testo finale è stato approvato dall'intervistato. Dell'incontro è disponibile anche un video, che è stato dapprima registrato e poi montato in un secondo momento.

Vale forse la pena di aggiungere che, data l'occasione, e cioè la coincidenza per cui a quest'uscita Giovanni Bottirolì ha contribuito anche con il suo *Ibridare, problema per artisti*, si è pensato di strutturare l'intervista come una guida alla lettura dell'articolo.

La redazione tutta ringrazia il Professore per la sua disponibilità e per la sua generosità, la curatrice in particolare per la sua pazienza.

Parole chiave

Identità/eterogeneità, modo, stile, logica, conflitto, complessità

Contatti

alessandra.ottaviano@studenti.unimi.it

Professore, su questo numero di «Enthymema» esce il suo *Ibridare, problema per artisti*, trascrizione del suo intervento al Congresso Internazionale «Translation, Identity and Heterogeneity», tenutosi all'Università di Lima nel dicembre del 2007.

Vuole descriverci la funzione per cui ha progettato questo suo lavoro in quell'occasione? Può spiegarci come e perché il suo discorso va dall'«ibrido uomo europeo»¹ di Nietzsche a una teoria linguistica e, quindi, letteraria dell'ibridazione?

Innanzitutto vorrei ringraziare la redazione di «Enthymema» per l'ospitalità e l'attenzione che mi dedica. Vorrei anche complimentarmi con voi per la vostra iniziativa, per la passione e l'entusiasmo con cui avete fatto nascere questa rivista. Ci tenevo ad esprimervi la mia solidarietà.

Per venire alla sua domanda, il convegno di Lima prevedeva la partecipazione di linguisti e specialisti di traduzione, ma anche di antropologi e sociologi. D'altra parte, termini come «ibridazione» fanno venire in mente dialettiche culturali molto ampie ed evo-

¹ Giovanni Bottirolì, *Hybridizing as an Artists' Problem. Some Theses* (2007); *Ibridare, problema per artisti*, «Enthymema», II, giugno 2010, p. 2.

cano tematiche oggi molto diffuse: direi che il problema dell'identità, delle trasformazioni, delle sovrapposizioni e dei meticcianti è il grande tema del nostro tempo.

Nel mio intervento mi sembrava importante non dare per scontato un approccio di tipo ideologico – che, peraltro, non potrei condividere – e proporre immediatamente quello che credo sia (o dovrebbe essere) il modo di lavorare della teoria della letteratura e della filosofia: la continua riflessione, il continuo ritornare sulle parole-chiave del nostro discorso, fare in modo che parole-chiave come, ad esempio, «eterogeneità» o «identità» non si coagulino, non si irrigidiscano, ma vengano costantemente riproblematizzate.

Dal punto di vista ideologico, oggi l'ibridazione costituisce per molti o in molti discorsi un termine positivo che viene enfatizzato, laddove la purezza, la mancanza di mescolanza, la mancanza di ibridazione, rappresenta il termine negativo. Insomma, semplificando un po' (ma non troppo), l'ibridazione e tutte le mescolanze sono buone perché significano contatti, intersezioni con l'altro, aperture, mentre tutti i discorsi che sembrano collocarsi sul versante dell'uno, della separazione o della 'purezza' – termine che già di per sé ha delle connotazioni un po' inquietanti – sarebbero da condannare.

In questo senso, mi colpiscono i titoli di certi libri. Un antropologo italiano, Francesco Remotti, già qualche anno fa aveva pubblicato un libro dal titolo *Contro l'identità*.² Credo che negli ultimi mesi abbia riproposto la sua posizione in un testo abbastanza simile: mi pare che s'intitoli *L'ossessione identitaria*.³ È come se l'identità fosse il male, il termine negativo, e il non-identico, il 'mescolato', fosse il buono.

Questo mi sembra un esempio molto evidente di semplificazione ideologica: è chiaro che, quando si dice che l'identità è cattiva, quando la si condanna, quando si prende posizione contro di essa, implicitamente s'intende polemizzare contro l'identità *rigida*. Così, però, si elimina la polisemia di un termine come «identità», che è uno dei più ricchi, dei più problematici della tradizione filosofica e anche delle scienze umane. Se ne fa uno stereotipo (identità rigida vuol dire tradizionalismo, e comunque chiusura verso l'esterno) e lo si condanna in nome del non-identico, del molteplice, dell'ibrido.

Io credo che bisognerebbe andare oltre queste opposizioni troppo semplici. Le due opposizioni ideologiche da mettere in discussione sono quella tra l'uno e il molteplice e quella tra il puro e l'ibrido, dove uno dei due termini viene sempre connotato positivamente e l'altro sempre negativamente.

Il mio obiettivo era quello di proporre delle distinzioni: suggerire che possono esserci, da un lato, ibridazioni sterili o banali e, dall'altro, fenomeni culturali che non si collocano interamente sul versante della purezza (il che forse è impensabile), ma esteriormente sono molto meno ibridi, eppure anche molto più complessi.

Ecco: il compito della teoria è proporre distinzioni contro le semplificazioni ideologiche. Quando ci sono due termini come l'«uno» e il «molteplice», o come il «puro» e l'«ibrido», troppo spesso si tende a pensare che siano termini di pari complessità; in realtà, uno dei due tende ad essere più complesso, più ambiguo dell'altro. Il compito della teoria è, secondo me, analizzare questa maggiore complessità.

Potremmo chiederci, allora, se queste categorie così presenti nel dibattito contemporaneo siano davvero quelle che meritano di essere messe al primo posto, e se non ci siano distinzioni concettuali più feconde.

Qui devo parlare della mia proposta, della mia impostazione, delle mie ricerche: io credo che la distinzione tra il diviso e l'indiviso e quella tra il flessibile e il rigido siano più

² Francesco Remotti, *Contro l'identità*, Laterza, Bari, 2007.

³ Idem, *L'ossessione identitaria*, Laterza, Bari, 2010.

importanti dell'opposizione fra l'uno e il molteplice o tra il puro e l'impuro. Certamente non è facile spiegarlo, per lo meno immediatamente, ma forse nel corso della nostra conversazione riusciremo a riprendere questo punto. Ora, però, vorrei far notare come la molteplicità non possa essere assunta come una sorta di garanzia della correttezza etica o del progressismo delle proprie posizioni. Se la molteplicità è solo moltiplicabilità, le cose non cambiano. Molte rigidità sono meglio di una rigidità sola? Forse sì, ma, secondo me, il problema è passare dal rigido al flessibile, non semplicemente moltiplicare il rigido. Molte mediocrità sono meglio di una sola? Basta moltiplicare la mediocrità per raggiungere l'intelligenza? No. Dunque non possiamo affidarci a ricette ideologiche.

Per avvicinarci maggiormente ai temi di teoria letteraria che interessano la rivista, vorrei ricordare uno studioso come Bachtin, che credo sia particolarmente importante per voi. Bachtin è uno studioso che ha teorizzato la «polifonia» in opposizione al «monologismo», ma è stato anche attento a non fare della polifonia semplicemente la moltiplicazione delle voci. Perciò io propongo di distinguere fra «multifonia» e «polifonia». Il pensiero bachtiniano non è semplicemente il superamento del monologismo nella dinamica delle molte voci, ma la conflittualità tra le voci: è un pensiero tragico. Ancora una volta il concetto del molteplice si scinde in due possibilità: la semplice crescita cumulativa, che può anche essere suggestiva sul piano – come dire – pittoresco, immediato, e la vera e propria complessità. Quest'ultima dipende dal tipo di relazioni interne al discorso o comunque interne al fenomeno culturale di cui stiamo parlando.

Vorrei aggiungere ancora qualcosa a queste considerazioni introduttive. Dicevo dell'importanza di tornare con attenzione sui termini-chiave del nostro discorso. Uno dei termini-chiave, anche nel titolo, del convegno di Lima, era «eterogeneità». Quindi la mescolanza o l'ibridazione sarebbero un mettere in rapporto generi diversi, se stiamo all'etimologia di «eterogeneità».

Ecco, già su questo punto sarebbe interessante non dare per scontata una certa impostazione. All'inizio di *Essere e tempo*, Heidegger propone un'ontologia in cui la descrizione dell'essere non può essere fondata su categorie come «genere» e «specie». Usando un linguaggio diverso ma che offre un'interpretazione che ritengo corretta, direi che Heidegger ci propone un'«ontologia non proprietaria»: non tutti gli enti possono essere definiti tramite proprietà e, quindi, incasellati in generi e specie, in classi di estensioni diverse. Quello che, in *Essere e tempo*, mi piace molto e mi sembra una delle grandi lezioni di questa fondamentale opera è proprio la distinzione tra enti come questo bicchiere, che possono essere definiti in termini proprietari (la forma cilindrica o la quantità d'acqua, che è ad un certo livello), e gli enti definibili solo attraverso il modo d'essere. Questa nozione nuova e inizialmente oscura che si contrappone alle proprietà è per me la nozione chiave dell'ontologia heideggeriana.

Gli enti definiti dai modi d'essere e non dalle loro proprietà – cercheremo poi di vedere cosa può voler dire «modo d'essere» – sono quegli enti che noi chiamiamo «persone», «gli enti che noi stessi sempre siamo», il *Dasein* heideggeriano, ma sono anche quegli «oggetti» che non sono propriamente oggetti, cioè le opere d'arte, il cui statuto ontologico non è, appunto, quello di un oggetto, di un «ente intramondano», come Heidegger definirebbe questo bicchiere.

Ecco perché, se posso riferirmi al mio articolo, che offre lo spunto per questa conversazione, io cerco subito di passare da una «etero-geneità» a una «etero-modalità». Vale a dire che la vera etero-geneità, per me, è una differenza tra modi diversi, e i modi sono gli

stili. E qui, ovviamente, tocchiamo il punto fondamentale. Credo che lei voglia solleccitarmi ancora a questo proposito.

Sì, infatti. Nel suo articolo la sua proposta per una teoria dell'ibridazione si fonda su una teoria dello stile. Il collegamento è immediato. Può spiegarci che cosa intende esattamente per «stile» e soprattutto può definire il campo di questa nozione?

Ci proverò. Lo dico un po' scherzosamente, per sdrammatizzare quella lieve tensione che posso sentire in questo momento, perché, quando si parla delle nozioni che ci stanno più a cuore, ci si sente un po' in ansia: si vorrebbe riuscire a comunicarle nel modo più efficace possibile.

Quello di «stile» è davvero il concetto-chiave della mia ricerca. Se posso dare uno sguardo ai libri che ho scritto, mi piace pensare che *Retorica*⁴ (1993), *Teoria dello stile*,⁵ (1997), e il lavoro su Lacan⁶ (2002) formino una sorta di 'trilogia dello stile'. Sono tre libri che mi piacerebbe avere l'occasione di ripubblicare in forma ampliata: con qualche correzione, ma, siccome l'impianto continua a convincermi, soprattutto con delle espansioni. In ogni caso, mi sembra che siano tre libri che fanno sistema. Il libro centrale è appunto quello che s'intitola *Teoria dello stile*; e la zona cruciale è il capitolo sulle modalità.

Per me lo stile è «modo». Quella di «modo» è una nozione sfuggente, molto di più che non le nozioni del mondo quotidiano. Io credo che da un lato la filosofia heideggeriana, dall'altro la psicoanalisi, dall'altro quello che la linguistica moderna ci può offrire, ecco, io credo che tutto questo possa creare uno spazio di convergenze in cui elaborare la nozione di «stile» in maniera finalmente teorica e non intuitiva e pre-teorica come è stato fatto fino ad ora, quando è stata usata da critici letterari come Spitzer, Auerbach o Contini, che naturalmente sono grandissimi studiosi, molto raffinati, però studiosi in cui questa nozione non è diventata abbastanza astratta, abbastanza teorica.

La mia definizione è che lo «stile» è il linguaggio diviso.

Credo che questo sia il punto di svolta, perché senza questa prospettiva di ricerca lo stile rimane espressione dell'individuo, o del singolo, o del gruppo: è così che se ne parla nel linguaggio della storia dell'arte o del cinema (il barocco, il romanico, ecc.). Oppure lo stile è un insieme di «stilemi», che sono i tratti caratteristici, ripetibili e anche più facilmente imitabili di uno scrittore: tutti noi possiamo imitare la sintassi di Proust o inventare bibliografie immaginarie come Borges. Questi, però, sono gli stilemi, cioè i tratti in cui lo stile si irrigidisce.

Secondo me la letteratura – colgo questo momento per dirlo – è un campo d'indagine insostituibile non solo per la conoscenza del linguaggio in generale, ma anche per la conoscenza dei nostri processi psichici e mentali. Credo che oggi non si possa costruire una teoria della mente come fanno i filosofi analitici, cioè ignorando la letteratura. I fenomeni mentali che il testo letterario, che l'arte in generale mette in scena sono di una complessi-

⁴ Giovanni Bottioli, *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.

⁵ Idem, *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze, 1997.

⁶ Idem, *Jacques Lacan. Arte, linguaggio, desiderio*, Sestante, Bergamo, 2002.

tà e di una raffinatezza tali, da non poter essere ignorati. Credo, allora, che una «teoria dello stile» sia un tentativo di cogliere questa complessità.

Per me, lo «stile» si lega subito all'idea di un pluralismo conflittuale: lo stile è il linguaggio diviso. Non c'è lo stile come espressione dell'individuo indiviso, o del gruppo sociale indiviso, ma ci sono intrecci e conflitti tra stili eterogenei. Quindi il primo compito della teoria dello stile è quello di riuscire a individuare le grandi possibilità stilistiche del nostro funzionamento mentale. In che modo?

Lo stile – non a caso ho appena parlato di mente, filosofia della mente, ecc. – è uno stile di pensiero, non un insieme di procedimenti verbali. «Stile» è sempre stile di pensiero, modo di pensare e, quindi, in una certa misura, uno stile logico. Ecco, il problema della teoria degli stili va a toccare il problema della logica.

La grande sfida che la teoria degli stili può porre alla logica tradizionale è la necessità di passare da un monostilismo logico a un pluralismo logico. Certo, uno specialista di storia della logica sottolineerebbe le differenze tra la logica aristotelica e quella di Frege: è chiaro che le differenze sono molte; io, però, al di là delle differenze di tipo, di tecniche, di strumentazione, vedrei un aspetto di continuità, che è la tendenza alla univocità, a quello che io chiamo lo «stile separativo» (del resto lo stesso Frege dice che intorno ai concetti bisogna tracciare frontiere nette e precise). Non che una logica alternativa debba essere imprecisa, naturalmente: tutte le logiche devono essere precise; ma il punto fondamentale è se sia possibile, grazie alla letteratura, proporre un tipo di funzionamento logico che ci dica, rispetto alla condizione umana, delle verità più interessanti di quelle che vengono espresse utilizzando le logiche tradizionali.

Ancora una volta faremo riferimento a Bachtin. Nel libro su Dostoevskij del 1929⁷ si asserisce la necessità di una distinzione tra i personaggi di Racine e i personaggi di Dostoevskij, e comunque tra personaggi che possono essere descritti adeguatamente in base al principio «A uguale A» e personaggi che occorre descrivere in base al principio della non-equivalenza («A non è uguale ad A»). A prescindere dal fatto che qui Racine sia trattato in maniera riduttiva, quello che dobbiamo chiederci seriamente è se qui Bachtin sia solo un letterato che avanza un'idea brillante, cioè se parlare di A che non è uguale ad A sia soltanto una maniera suggestiva di esprimersi, oppure se in questo passo non si presenti l'esigenza di una vera e propria logica (che certamente deve ancora trovare una formulazione adeguata): una logica coerente, sviluppata, con una serie di principi e di regole di funzionamento alternativi a quelli della logica separativa. Io penso che qui Bachtin auspichi effettivamente un altro tipo di logica, che possiamo chiamare «logica congiuntiva» per opporla alla «logica separativa».

Una «logica congiuntiva» è una logica che suggerisce che nel legame fra gli opposti ci sia *più verità* che non nella loro separazione, almeno per quanto riguarda quegli enti che noi stessi sempre siamo e quegli oggetti dallo statuto ontologico speciale che sono le opere d'arte. Questi enti sono meglio analizzabili da una logica congiuntiva, che sa vedere i legami tra gli opposti, soprattutto fra l'identico e il non-identico (ecco perché si parla di A che non coincide con A), piuttosto che da una logica che tende a tenere gli opposti «ben-distinti» e «ben-separati» l'uno dall'altro.⁸

⁷ Michail Bachtin, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, 1929; riedito in *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1963; ed. cons. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968. Il riferimento è in particolare al secondo capitolo: «Il personaggio e la posizione dell'autore nei confronti del personaggio nell'opera di Dostoevskij» (pp. 64-102 dell'edizione italiana).

⁸ Giovanni Bottirolì, *Ibridare, problema per artisti*, cit., p. 5.

Dunque, credo che Bachtin non volesse soltanto accentuare la volubilità dei personaggi di Dostoevskij quando parlava di A che non è uguale ad A, e che non volesse soltanto enfaticamente il fatto che il personaggio dostoevskijano è così restio a lasciarsi circoscrivere dallo sguardo altrui. Non è solo questo. Bachtin sta dicendo un'altra cosa: sta dicendo che ci sono degli enti che non coincidono con se stessi. Questa, per me, è potenzialmente una svolta radicale. Abbiamo la possibilità di aprire una prospettiva modale sull'identità e costruire una mappa di problemi in cui abbiamo due grandi campi di ricerca: da un lato l'identità come coincidenza (A uguale ad A), dall'altro l'identità come non-coincidenza (A diverso da A); abbiamo, quindi, due modi d'identità. Ecco un pensiero modale: due stili di identità diversi, due logiche diverse.

Nella storia della filosofia ci sono stati alcuni pensatori che hanno guardato in questa direzione. A parte Eraclito, c'è una definizione di Hegel dell'identità, che sembra quasi uno scioglilingua («l'identità è l'identità dell'identità e della non-identità»), che vuol dire, che identità non significa coincidenza. Ecco il grande pregiudizio da mettere in discussione: credere che 'identità' voglia sempre dire coincidenza con se stessi. Invece possiamo pensare all'identità anche come non-coincidenza con se stessi. Si ricordi anche la famosa definizione di Sartre: «l'uomo è ciò che non è e non è ciò che è».

A mio avviso, allora, bisogna condurre un lavoro (certo non facile) per dare coerenza a questa prospettiva: bisogna mostrare che questa prospettiva logica sull'identità come non-coincidenza non è solo una suggestione, che non siamo solo dei letterati con il gusto del paradosso, il gusto di forzare le formule tradizionali, ma che è possibile, anzi, non solo è possibile, è necessario costruire un linguaggio che esprime forme di intelligenza e di coerenza diverse.

Nel suo articolo scrive che «ogni ibridazione dovrebbe venire esaminata come un rapporto tra forze»;⁹ nel suo *Programma di ricerca*,¹⁰ inoltre, scrive che «il motore di quel misterioso dinamismo che riscontriamo nel testo letterario è il conflitto: questa è la lezione delle estetiche conflittuali [...], di Bachtin [...], della psicoanalisi[...]».¹¹ Cosa vuol dire praticare l'analisi del testo da un punto di vista capace di pensare il conflitto?

Possiamo partire proprio dal termine «analisi». Il nostro lavoro consiste in larga misura nel proporre analisi, fare delle buone analisi di testi. Esiste una volontà di comprensione, cioè il nostro desiderio di rendere intelligibile il testo: forse vorremmo che il testo fosse essenzialmente un insieme di forme che si prestano alla scomposizione, alla descrizione, allo smontaggio e al rimontaggio. In una certa misura, naturalmente, il testo è così, e questo è il nostro lavoro.

Esiste, però, nella nostra tradizione, una posizione estetica che spesso contrappone alla forma la forza. Anche senza scomodare Humboldt, uno dei primi articoli di Derrida,¹²

⁹ Giovanni Bottirolì, *ivi*, p. 1.

¹⁰ Idem, *Il mio programma di ricerca*, 2009, in Giovanni Bottirolì, www.giovannibottirolì.it. (Visto per l'ultima volta il giorno 14 giugno 2010, ore 15.24).

¹¹ *Ivi*, p. 1.

¹² Jacques Derrida, *Force et signification*, 1963; trad. it. *Forza e significazione*, in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971, pp. 3-38.

la recensione a un libro di Jean Rousset,¹³ era fondato proprio sulla contrapposizione tra forza e forma.

Dato che l'opera d'arte ha una complessità e densità, che la rendono fondamentalmente misteriosa, inafferrabile, si ha spesso l'impressione che ci sia (o ci possa essere) una certa arroganza da parte di chi usa strumenti analitici. Intanto, io credo che questa arroganza, questa *ubris* possa essere contrastata nella misura in cui i nostri strumenti sono i meno rigidi possibile, diventano duttili, tengono conto, appunto, della grande complessità, del pluralismo fenomenico dell'opera.

Il problema delle forze fa venire in mente anche Freud. Freud diceva che analizzare un fenomeno psichico in maniera soddisfacente significa analizzarlo da un punto di vista topico (cioè collocarlo rispetto ai sistemi della psiche), dinamico (ecco il conflitto) e poi parlava di un punto di vista economico: le forze. Per lui, comunque, l'aspetto quantitativo, che è l'aspetto dell'energia, della forza, era essenziale.

E poi Nietzsche, naturalmente. Nel conflitto fra apollineo e dionisiaco, Dioniso è il dio della forza, dell'energia, dell'ebbrezza.

Siamo in grado, allora, di costruire strumenti che ci permettano di lavorare sui testi senza dimenticare questa fluidità, che forse resta davvero l'aspetto decisivo dell'opera d'arte? Ovviamente queste sono le grandi domande, le grandi sfide.

Credo che il pluralismo logico di cui abbiamo parlato prima, la distinzione tra identità come coincidenza e identità come non-coincidenza, apra una prospettiva: se siamo disposti a riconoscere nell'opera un oggetto che non coincide con se stesso, e dunque una 'potenza oltrepassante', così come attribuiamo agli individui la possibilità di oltrepassare se stessi, di sperimentare la propria identità come capacità di andare oltre i propri confini, allora la nostra impostazione (anche dal punto di vista logico-analitico) non sottovaluta il problema dell'energia e della forza.

Dunque, il conflitto può essere descritto con tanti nomi: nella mia prospettiva diventa conflitto fra rigido e flessibile, conflitto fra identità statiche e identità oltrepassanti. Per me, la straordinaria intuizione che la psicoanalisi ci presenta sulla nostra identità (Freud ha cominciato a elaborarla in maniera sistematica nella *Psicologia della massa e analisi dell'io* – 1921) è che l'identità è identificazione, è sempre relazione con un altro: l'identità è desiderio di essere. Questo significa che noi siamo degli 'animali oltrepassanti', siamo degli enti che tendono a vivere oltre i loro confini in relazione con l'altro: non abbiamo un nucleo proprietario stabile, ma la nostra identità è dinamicamente in continua trasformazione in rapporto ad *alter*.

Direi che questo è un modello molto dinamico, che tiene conto delle metamorfosi, della sovrabbondanza dei possibili. In questa sovrabbondanza è immerso ciascuno di noi in quanto singola esistenza, e in quanto è uno studioso di letteratura che analizza un testo. In base alla mia prospettiva ci troviamo immersi in un pluralismo conflittuale.

L'irenismo non mi convince: dal punto di vista ermeneutico, l'irenismo è semplicemente la moltiplicazione dei punti di vista. In una certa misura è vero che ci sono molte possibilità diverse di affrontare un testo, ma, più le prospettive si precisano e più, secondo me, entrano in conflitto fra di loro. Il pluralismo non è relativismo, non è la *doxa*: a un certo punto bisogna fare i conti con la determinatezza del testo.

¹³ Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, 1963; trad. it. *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Einaudi, Torino, 1976.

Ancora nel suo articolo, lei contesta la teoria dell'ibridazione sottesa a tentativi di «descrizione livellare»,¹⁴ come quello di Auerbach, e denuncia il «difetto metodologico»¹⁵ di letture che implicino una «concezione veicolare»¹⁶ del significato. Quali sono i limiti delle analisi testuali di questo genere?

Un testo il cui significato venga inteso in maniera veicolare è un testo inteso come un contenitore che ospita una certa massa semantica, massa che noi in qualche modo deco-difichiamo. Questa, però, è una visione molto statica del testo.

A me sembra che la lezione in cui convergono studiosi molto diversi (da Mukařovský a Heidegger) è quella per cui un «testo» è un'entità dinamica: ha una parte statica, naturalmente, è quello che è, una macchina testuale, ma presenta anche un'altra dimensione, che è quella della sua virtualità, della sua disponibilità all'interpretazione. Questo è il motivo per cui la definizione di «testo» come oggetto che non coincide con se stesso trova giustificazione: il testo non coincide con se stesso grazie al lavoro degli interpreti, che fanno sì che resti se stesso e sia diverso da se stesso. Il concetto di «tempo grande» in Bachtin, l'autore che ci sta accompagnando in tutta questa conversazione, va anch'esso in questa direzione.

Auerbach è molto importante nel mio discorso per diversi motivi: intanto perché è un maestro della stilistica, anche se ha una concezione dello stile che a me sembra ancora troppo povera.

Bisognerebbe, però, rendergli giustizia, perché nella mia relazione mi soffermo particolarmente su quella che è l'immagine più vulgata di un libro come *Mimesis*:¹⁷ il racconto della letteratura occidentale visto attraverso le due grandi polarità della mescolanza e della separazione degli stili, e comunque attraverso un modello organizzato gerarchicamente, un modello 'livellare' (il sublime, il medio e l'umile). Ebbene, i livelli sono distinzioni un po' troppo rigide. Tuttavia, *Mimesis* è un libro che iniziava in modo sorprendente: nel primo capitolo,¹⁸ quello in cui Auerbach propone i due grandi modelli culturali (non solo letterari) dell'occidente, la Bibbia e Omero, ciò che conta non sono le nozioni di «stile sublime», «medio» e «basso», ma lo «stile di sfondo» e lo «stile di primo piano». Ecco, è come se in *Mimesis* ci fossero due problematiche diverse dello stile: noi siamo abituati a privilegiare quella 'livellare', che è anche quella contro cui io polemizzo. In un articolo che ho scritto qualche anno fa,¹⁹ però, ho cercato di sottolineare l'altra distinzione: c'è uno stile di primo piano, che tende alla migliore articolazione possibile, alla visibilità, alla nettezza dei confini, e che Auerbach attribuisce a Omero (forse esagerando un po', dato che nessun grande scrittore può permettersi, a mio avviso, di essere così esplicito, così luminoso, così articolato, perché si perderebbe il mistero dell'opera: io credo che anche

¹⁴ Giovanni Bottirolì, *Ibridare, problema per artisti*, cit., p. 4.

¹⁵ Ivi, p. 7.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946; ed. cons. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Einaudi, Torino, 2000.

¹⁸ Questo primo capitolo, cui G. Bottirolì fa riferimento, è intitolato «La cicatrice di Ulisse» (pp. 3-29 dell'edizione italiana).

¹⁹ Giovanni Bottirolì, *Mimesis e murales. Appunti sullo stile da Città del Messico*, 1998; riedito in *Giovanni Bottirolì*, cit.

in Omero ci sia la densità, non solo l'articolazione) – comunque, c'è il modello dello stile di primo piano, lo stile omerico, e poi c'è il modello dello stile biblico, che tende all'addensamento, alla densità, all'ellissi. In fondo, in questo primo capitolo, Auerbach delinea un modello dell'opera letteraria fondato sul conflitto fra queste due modalità: una tendenza dell'opera a chiudersi su se stessa e anche a trovare forme di espressione le più rapide, le più sintetiche, le più sfuggenti possibili e, invece, una modalità espansiva. Tutto questo ricorda molto il conflitto fra il Mondo e la Terra nel saggio di Heidegger del '36.²⁰ È curioso come ci sia questo inizio, in uno dei capitoli più belli di *Mimesis*, un inizio folgorante, e poi invece si torni allo schema dei livelli e delle mescolanze, a mio avviso molto più deludente. In ogni caso Auerbach, con la distinzione tra *Stilmischung* e *Stiltrennung*, ci aiuta a riflettere sulla possibilità che gli stili, che forse sono tendenzialmente portati a mescolarsi, riescano però anche a essere rigidamente divisi e, quindi, ci invita a riflettere anche sulla possibilità di un certo monostilismo.

In effetti, è così: nella mescolanza degli stili c'è anche la possibilità di negare la mescolanza stessa, e di seguire quelle che Wittengstein chiamava delle «diete unilaterali» (che, naturalmente, sconsigliava per la buona salute della nostra mente). Ci sono filosofie che mostrano di seguire una dieta unilaterale del pensiero, uno stile troppo vicino all'univocità, alla rigidità, e ci sono filosofie che invece tentano di mescolare. E lo stesso per l'arte.

L'opera di Auerbach, allora, andrebbe riletta anche in questa prospettiva: è un'opera molto più instabile, molto più aperta di quanto forse non sembri. Da parte mia, però, ribadisco che la reticenza di Auerbach a passare dalle sue raffinate analisi testuali a una teoria dello stile è qualcosa che non possiamo più condividere: oggi abbiamo bisogno di potenziare la teoria, proprio per evitare di ricadere inconsapevolmente in pregiudizi come la concezione livellare del testo, una certa idea un po' troppo ingenua dell'articolazione e così via.

Proporrei questa battuta, questa parafrasi di una tesi celebre: Šklovskij diceva che l'arte esiste perché la pietra sia pietra; io direi che la teoria esiste (o dovrebbe esistere) perché l'arte sia arte. La teoria della letteratura deve esistere per aiutarci a intensificare la nostra percezione della vitalità, della potenza dell'opera d'arte.

Professore, siamo venuti a parlare di problemi come quello dell'identità, dell'alterità, in generale del dinamismo del testo. D'altra parte, lei prima ha nominato Derrida. Pensa che l'opera derridiana costituisca un paradigma metodologico sufficiente per l'analisi del testo e della sua identità dinamica?

Penso che costituisca un punto di confronto imprescindibile. Sicuramente è un grande autore: ha formulato delle proposte di grande importanza. Io ho un po' un amore e odio verso Derrida. Inizialmente ho letto con entusiasmo alcuni suoi scritti, poi ho cominciato ad avere dei dubbi su alcune letture, sul modo in cui leggeva alcuni grandi autori e, precisamente, Saussure, Lacan e Heidegger. Rispetto a ciascuno di questi autori ho notato una faziosità che mi ha sorpreso, una disinvoltura, una certa tendenza alla deformazione, alla

²⁰ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936); trad. it. *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968.

semplificazione: insomma, ho l'impressione che Derrida dia il meglio di se stesso quando analizza testi verso cui sente un'affinità e non quando si abbandona allo spirito polemico. Questa potrebbe essere solo un'impressione.

A partire da questo, però, e per rendere meno episodica la nostra riflessione, possiamo chiederci cosa ci sia ancora di valido nella proposta derridiana. Per tanti aspetti sembra confermare la prospettiva che ho enunciato finora: un'immagine molto dinamica del testo, l'importanza dell'interpretazione come fattore di crescita del testo. Anche il rapporto con l'alterità: anche il Derrida etico, che riflette, per esempio, sull'ospitalità, sull'amicizia, va molto in questa direzione. Per tutti questi motivi è un autore che non possiamo certamente dimenticare.

Nella misura in cui le etichette possono essere accettabili, Derrida andrebbe collocato nell'ambito delle filosofie della differenza. Io sono invece per le filosofie del conflitto, perché nelle filosofie della differenza vedo di nuovo il primato dell'uno e del molteplice: un'enfasi, una fiducia nelle proprietà liberatorie del Molteplice rispetto all'Uno, fiducia che trovo un po' ingenua. Diffido, appunto, di un certo irenismo che può favorire la moltiplicazione doxastica dei contesti (le comunità dei lettori, per cui tutte le comunità finiscono con l'aver ragione).

Se una teoria letteraria è una riflessione sugli stili di pensiero, allora è anche un discorso sull'intelligenza. Ma un'indagine sull'intelligenza non può non essere anche una riflessione su quello che è il grande nemico, la *bêtise* – oggi non possiamo parlarne, ma possiamo evocare per un attimo questi problemi. Io credo che tra l'intelligenza e la *bêtise* ci sia un'inimicizia che non si può superare, e che le filosofie del molteplice tendono a sottovalutare, in qualche modo a indebolire.

Si potrebbe dire che la filosofia di Derrida non ignora il conflitto, perché, in fondo, nei testi letterari, per come li vede Derrida, c'è conflitto tra il principio dell'univocità da un lato e la moltiplicazione omonimica, il gioco della libera differenza, dell'energia, dall'altro. Quindi sì, c'è conflitto, ma il problema è riuscire a costruire degli strumenti di analisi, strumenti che ci permettano di non approvare in maniera incondizionata tutte le forme di energia libera, tutti i giochi omonimici.

Del resto, questa è un'esperienza che noi facciamo anche nella nostra vita quotidiana: sappiamo che i *calembour* sono potenzialmente infiniti, ma non tutti sono ugualmente spiritosi; perché alcuni sì e altri no? Non è assolutamente facile rispondere a questa domanda, ma questo vuol dire, ancora una volta, che non possiamo limitarci a una contrapposizione ideologica tra la semantica chiusa da un lato e la moltiplicazione omonimica dall'altro.

Mi viene in mente una metafora molto bella, che ho ritrovato recentemente in Benjamin, nello scritto sull'*hashish*.²¹ Di questa esperienza – che, naturalmente, non intendo incentivare, soprattutto presso i giovani – di questi esperimenti con l'*hashish* condotti da Benjamin fanno parte alcuni ricordi, trascritti anche da un amico. La metafora è molto bella e, secondo me, serve anche a indicare questo conflitto interno al linguaggio. Lui dice che, nel nostro uso quotidiano, le parole sono come cani tenuti al guinzaglio, ma, nelle sere in cui provava gli effetti della droga, le parole-cani si liberavano del guinzaglio e fuggivano a grandi balzi verso la vita cui sono destinate. Questa è una immagine suggestiva che indica due stili di pensiero: uno stile della disciplina, del controllo, che è anche lo stile della separazione rigida, dell'univocità, e lo stile dell'energia libera.

²¹ Walter Benjamin, *Über Haschisch*, 1972; trad. it. *Sull'hashish*, Einaudi, Torino, 1975, p. 146.

Ecco, secondo me, dobbiamo riuscire a costruire degli strumenti d'analisi che ci permettano di distinguere dove e quando le fughe dalla prigionia e dalla rigidità sono veramente feconde e là dove invece sono destinate a naufragare in esperimenti abbastanza effimeri. Alla fine, per me, si ripresenta sempre l'esigenza dell'analisi e della teoria contro la tendenza ad accontentarsi di una contrapposizione dualistica.

Nel suo *Programma* propone «un'alleanza strategica fra studi letterari e filosofia»;²² d'altra parte, la stragrande maggioranza delle autorità che ha citato finora appartiene alla tradizione filosofica. Ci vuole illustrare la sua proposta, magari facendo attenzione non solo ai contributi che gli studi filosofici possono dare agli studi letterari ma anche a quelli che le lettere possono dare alla filosofia?

Secondo me la letteratura, il linguaggio letterario, l'opera d'arte rappresentano (o dovrebbero rappresentare) per la filosofia una sfida essenziale: non possiamo pretendere di descrivere la natura o meglio la «condizione umana» (Montaigne), i meccanismi del desiderio e i nostri processi inferenziali, ignorando ciò che accade 'nella testa' dei grandi personaggi della letteratura – questi personaggi così sproporzionati rispetto alle loro azioni...

Mi piace molto quello che dice Harold Bloom a proposito dell'*Amleto*: dice che non c'era bisogno di creare un personaggio come Amleto per vendicare un padre, bastava un Laerte qualsiasi. Dobbiamo chiederci, allora, come mai Shakespeare abbia creato una simile sproporzione tra personaggio e azione; e questo è il problema dell'identità.

Il problema dell'identità come viene posto dalla letteratura dovrebbe costringere la filosofia a rinnovare se stessa. Io ho indicato un filone di ricerca, che è quello delle logiche congiuntive (e che, da Hegel a Heidegger, va già in questa direzione); resta un lavoro grandissimo da fare.

Mi stupisce – diciamo così – l'indifferenza che una filosofia molto diffusa nel mondo contemporaneo come la filosofia analitica, così attenta ai meccanismi mentali, ha nei confronti della dimensione estetica. In realtà questa disattenzione si è un po' ridotta negli ultimi tempi, ma certamente gli oggetti paradigmatici del filosofo analitico non sono gli oggetti estetici, né il soggetto umano come identità oltrepassante. Continua a dominare una concezione proprietaria oppure mereologica dell'identità; in ogni caso A continua ad essere uguale ad A.

Mi auguro che le cose cambino. Da questo punto di vista, naturalmente, Derrida merita tutto il nostro plauso, perché è un filosofo che ha preso estremamente sul serio il linguaggio letterario come oggetto d'analisi.

D'altra parte, credo che anche il critico letterario più raffinato (non a caso prima si parlava di alcuni limiti di Auerbach) a un certo punto abbia bisogno di spostarsi sul terreno delle categorie filosofiche, che non possa fare a meno del linguaggio e della concettualità filosofici per rendere rigoroso il proprio discorso, e affrontare quelle che poi restano le grandi domande ineludibili.

Ad esempio, la bellezza è una proprietà o un modo? Che differenza c'è tra «la neve è bianca» e «la neve è bella»? La bellezza non è una proprietà empirica: è un modo d'essere; questo richiede, allora, una filosofia delle modalità, una filosofia che non può essere mo-

²² Giovanni Bottirolì, *Il mio programma di ricerca*, cit., p. 3.

dellata sull'ente intramondano, su un certo tipo di logica tradizionale, e che deve cercare di tener conto di quegli strani oggetti che sono le opere d'arte, che continuano ad appassionarci.

Vi ringrazio molto.